

Krzysztof Abriszewski  
[krzabr@umk.pl](mailto:krzabr@umk.pl)

Manuskrypt tekstu  
opublikowanego w:  
„Ikonosfera” 1/2006

## RUCH HARDCORE I WALKA NA POZIOMIE HISTORYCZNOŚCI

Być może *hardcore* był ostatnim ruchem skupionym wokół muzyki, który cechowało zaangażowanie społeczne i polityczne. Historia muzyki popularnej, a przez termin ten rozumiem muzykę inną niż muzyka poważna, od połowy lat dziewięćdziesiątych wskazuje raczej na procesy decentracji i hedonizacji. Szeroko pojmowane *techno* i później tzw. *nowe brzmienia* oraz *hip hop* nie przejęły od ostrej muzyki gitarowej jej względnej jednolitości. Przeciwnie, po dziś dzień pokazują nam cały wachlarz różnorodnych motywacji działalności artystycznej i filozofii życiowej. Nurty emancypacyjne krzyżują się z prądami wyłącznie zabawowymi, zaangażowanymi politycznie, artystyczno-awangardowymi i wieloma innymi. Przejęły zaś od *hardcore*'a jego poprzedników jego innowacje społeczne – przede wszystkim instytucje niewielkich wytwórni płytowych powiązanych ze sobą oraz alternatywne sieci dystrybucji. Współczesna muzyka popularna rozwinęła je, dodając do nich jeszcze historycznie bezprecedensowe rozplenienie „podmiotów artystycznych”. Mam na myśli powszechne już sytuacje, gdy jeden „rzeczywisty” człowiek jest kilkoma czy kilkunastoma artystycznymi podmiotami z różnymi tożsamościami i stylistykami. Jako przykład może posłużyć Uwe Schmid, którego znamy pod wieloma postaciami, są pośród nich: Atom Heart, Lisa Carbon (czy też Lisa Carbon Trio), Atomu Shinzo, Señor Coconut (czy też Señor Coconut y Sun Conjunto), Flanger (a dokładnie jego połowa).

Jednakże fascynujący temat przekształceń kultury odbijających i dokonujących się w muzyce popularnej około połowy lat dziewięćdziesiątych z różnych powodów należy zostawić na inny czas. Jednym z takich powodów jest konieczność dobrego opisanie tego, co działo się wcześniej. Taki właśnie cel przyświeca mi w niniejszym tekście: powiedzieć coś na temat ostrej muzyki gitarowej początku lat dziewięćdziesiątych, co, mam nadzieję, pogłębi rozumienie zarówno tamtych zjawisk, jak i przyczyni się do zrozumienia dzisiejszego stanu

kultury. Ujmując rzecz w kategoriach socjologicznych, chciałbym zilustrować tutaj tezę, że *hardcore* stanowił ruch społeczny według podejścia Alaina Touraina. Oznacza to ni mniej, ni więcej, iż *hardcore* prowadził zmagania na poziomie historyczności. Zmagania owe, jak wspomniałem, nie doczekały się swej kontynuacji w kolejnych prądach muzyki popularnej. Może to oznaczać, iż rozproszyły się, że spadkobiercami jednego masowego ruchu społecznego stały się dziesiątki i setki lokalnych inicjatyw. Może to jednak oznaczać także, iż pewien potencjał, nazwijmy go tymczasowo „emancypacyjnym”, uległ wyczerpaniu. W obu przypadkach oznacza to doniosłą zmianę kształtu całej kultury popularnej.

Moje dociekania rozpocznę od wyjaśnienia zapewne dość enigmatycznie brzmiącej tezy i nakreślenia teoretycznego kontekstu. Reszta tekstu zmierzać będzie do jej ilustracji. Pomocna przy tym będzie bardzo uproszczona metoda semiotyczna jako sposób analizy dyskursu.

Słowa „hardcore” w tej pracy używam w sposób nietypowy. Zwykle, obiegowo, oznacza on radykalną, ostrą muzykę gitarową, pokrewną nurtowi punk. Rozszerzam jednak hardcore tak, by objąć nim socjologicznie, a nie tylko stylistycznie rozumianą całość muzyki bazującej przede wszystkim na gitarach, która stała się nurtem wiodącym w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Stylistycznie zdecydowanie rozróżnia się np. *hardcore* od *grunge’u* czy też oba wspomniane od *noise’u*, jednakże instytucjonalne i pozainstytucjonalne związki jednoznacznie wskazują na głębokie pokrewieństwo i powiązanie ze sobą wszystkich tych nurtów (więcej na ten temat czytelnik znajdzie w moich tekstach o *hardcorze*: Abriszewski 1998 oraz Abriszewski 1999). Co więcej, znaleźć można także podsumowania bezpośrednio zainteresowanych tą muzyką dziennikarzy muzycznych, nastawione raczej na podobne do mojego łączenie w jedno wszystkich tych zjawisk niż na ich rozdzielanie (por. SAC 1992).

Owo stylistyczne zróżnicowanie zwraca wręcz uwagę na cechy charakterystyczne *hardcore’a* jako zjawiska społecznego, a nie wyłącznie muzycznego. Utrzymujące się powiązania pomiędzy różnymi zespołami muzycznymi, ich macierzystymi wytwórniami płytowymi, związanymi z nimi sklepami oraz wielbicielami, słuchaczami regularnymi i przypadkowymi oraz zbieżność przekazów, a wszystko to przy geograficznym rozproszeniu wskazuje na wielowymiarowe zjawisko określane mianem „ruchu społecznego”:

Termin „ruch społeczny” odnosi się do powtarzającego się wzoru, częściowo zinstytucjonalizowanej kolektywnej aktywności, która jest anty-systemowa w swej orientacji na wartości, formie i symbolice. Kiedy przyciąga stosunkowo dużą liczbę popierających i sympatyków nazywa się „masowym ruchem społecznym” (Pakulski 1991: 32).

Jednakże, mimo iż *hardcore* znakomicie pasuje do koncepcji nakreślonej przez Pakulskiego, to wydaje się, że zastosowanie teorii „mocniejszej” pozwoli na wydobywanie większej ilości cech badanego zjawiska. Taką „mocniejszą” teorię zaproponował Alain Touraine:

**Ruch społeczny** w rozumieniu Touraine’a jest właśnie walką prowadzoną na poziomie historyczności, gdzie w grę wchodzi najbardziej ogólne „zasady” społecznego tworzenia rzeczywistości społecznej (Frybes 1994: 39).

Przez ruch społeczny rozumiem, w istocie, *konflikt działań przedstawicieli [różnych] klas społecznych walczących o kontrolę nad systemem działań na poziomie historyczności* (Touraine 1977: 298).

Przyjmuję zatem, że *hardcore* usiłuje prowadzić walkę na poziomie historyczności. Mówiąc inaczej, *hardcore* zaangażowany jest w zmagania o określenie zasad społecznego tworzenia rzeczywistości. Historyczność to nic innego, jak samo-projektowanie i samo-przekształcanie się społeczeństwa:

Pracę społeczeństwa nad samym sobą nazywa Touraine jego historycznością, widząc jednocześnie walkę toczoną o to, kto będzie kontrolował ową historyczność, czyli o decydujący dla przyszłości każdego społeczeństwa aktualny sposób jego pojmowania, inwestowania jego zasobów i spożytkowania kultury (Kuczyński 1994: 118).

Zespół działań podejmowanych przez społeczeństwo w następstwie właściwej mu aktywności, działań, które powodują skutki w sferze praktyki społecznej i kulturowej (Touraine 1965: 531 – za: Frybes 1994: 34).

Touraine mówi o trzech poziomach historyczności. Są to: sfera epistemologiczna (model wiedzy), sfera ekonomiczna (model akumulacji) i sfera etyczna (model kulturowy) (Touraine

1977: 17-20). Pierwsza związana jest – jak wskazuje nazwa – z konceptualnym ujmowaniem rzeczywistości; nazwa drugiego modelu odnosi się do oddziaływania na otoczenie – wykorzystania zasobów, produkcji, ponownych inwestycji itp.; trzeciej wreszcie sferze przypada zadanie nadawania sensu społecznym działaniom – określa, co jest wartościowe. W wizji Touraine’a świat społeczny wyłania się z ognia konfliktów toczących się właśnie o możliwość nadawania mu kształtu. Ruch społeczny stanowi z kolei względne ujednolicenie wizji i technik prowadzenia tychże konfliktów.

Poniżej chciałbym pobieżnie prześledzić walkę na poziomie historyczności toczoną przez ruch *hardcore*. Wybór analizowanych tekstów (pojmowanych w szerokim, strukturalistycznym sensie) w ostatecznym rozrachunku jest dość arbitralny. Chciałem, aby były one nie tylko reprezentatywne (według mojej orientacji w zjawisku), ale także ciekawe dla czytelnika jako przedmioty badań. Analizy porządkuję według klucza geograficznego – według miejsc i wytwórni płytowych.

## 1. [TRANCE SYNDICATE]

Siedziba [Trance Syndicate]<sup>1</sup> mieści się w Austin w stanie Texas. Znany to rejon z hodowli bydła, a poza tym mocno zasiedziały w swojej tradycji spod znaku nie tylko wołowiny i interesów, ale także tak bardzo amerykańskich wartości, jak religijność (różne odmiany chrześcijaństwa) i rodzina. Mieszkańcy budują zwykle dość hermetyczne wspólnoty silnie opierające się wszelkim zmianom. Mówiąc językiem Foucaulta, jest to społeczność świetnie zdyscyplinowana; porządkująca władza przepływa przez struktury wzniesione wokół pracy i pieniędzy, aż schodzi na łono dobrej chrześcijańskiej rodziny. Wobec powyższego domyślamy się już, gdzie najczęściej *hardcore*’owcy będą zwracać swą uwagę.

---

<sup>1</sup> Oto spis skrótów i specjalnych oznaczeń używanych przeze mnie w tekście: lp – longplay (płyta długogrająca), ep – maxi singiel (płyta trwająca zwykle około 20 min.), s – singiel (płyta zawierająca dwa utwory). [Sub Pop] – w nawiasach kwadratowych umieszczam nazwy wytwórni płytowych. ROLLINS BAND – wielkimi literami zapisuję nazwy zespołów, ale nazwiska i pseudonimy muzyków zapisuję normalnie (np. Foetus, Jello Biafra, Tom Antona). *The Day Everything Became Nothing* – tytuły kompozycji zapisuję kursywą. *The Untidy Suicides of Your Degenerate Children* – tytuły płyt też zapisuję kursywą, ale jeśli nie jest to jasne z kontekstu, że mowa o płycie, opatruję ją dodatkowo znacznikiem lp lub innym. *Grunge*, *hardcore*, *punk* – kursywą z małej litery zapisuję nazwy nurtów bądź ruchów muzycznych.

## 1.1. Motywy przewodnie wytwórni

### 1.1.1. Religia

Tutaj bez wątpienia przoduje CRUST. Już tytuł jednej ep zwraca naszą uwagę: *Sacred Heart* - „Uświęcone serce”. Jednak popatrzmy na wkładkę z lp *Crusty Love*. W środku znajdujemy zwyczajne, słodkie zdjęcie dziewczynki ubranej w sukienkę do Pierwszej Komunii, klęczącej przed figurką Matki Boskiej (Il. 1). Obok podpis „Crusty Love”. Słowo „crust” oznacza „strup”. Teraz staje się jasne, że intencje twórców były ironiczne, złośliwe. Efekt zostaje uzyskany przez zestawienie dwóch radykalnie odmiennych kodów. Dziewczynka patrzy z uwielbieniem na figurkę; jej dłonie są złożone; wszystko jest ładne, czyste i schludne, klęcznik swoim rzeźbieniem głośno informuje o własnym pięknie, Maria otwiera ręce w geście przyjęcia i obok podpis... „strupowa miłość”. A więc wszystko dzieje się nie tak, jak powinno. Na pierwszy rzut oka (czyli jeśli wyłączymy na chwilę podpis) mielibyśmy tutaj do czynienia z banalną prawdą, prawdą, że taka-to-a-taka uroczystość odbyła się, wszystko wyglądało jak należy – koniec, kropka. Zdjęcie, które, gdy się je ogląda w albumie, nie jest w stanie zatrzymać spojrzenia nawet na chwilę. Jednak podpis wpłynął na nie tak, iż coś w tym wszystkim się zachwiało, coś wykoślawiło. Piękno rzeźbionego klęcznika leci gdzieś w przestrzeń, ale dokąd? Cały klęcznik zamienia się w nieme potwierdzenie absurdałności sytuacji – byłby na miejscu, gdyby wszystko było normalnie, ale teraz, kiedy figurkę i dziewczynkę łączą jakieś niejasne i nieczyste relacje, teraz jego solidność wydaje się zupełnie od rzeczy. Jednak przez fakt, że odgradza on dziecko od rzeźby, staje się niezwykle ważny i pobudza ciekawość. Dlatego, że owo odgrózenie nagle nabiera cech samego zdjęcia – coś zostało zatrzymane, unieruchomione, ale co mogłoby się wydarzyć później? Co by zaszło, gdyby klęcznika tam nie było, gdyby ten bastion instytucji (twardej, rzeźbionej, drewnianej) nie zorganizował tego wycinka świata? Od jakich to ciemnych sprawek broni nas religia (jako instytucja) przedstawiona tutaj, „upchnięta” w ławkę? Wygląda ona, jakby twardą ręką obyczaju wyrugowywała coś zakazanego z małych dziewczynek (Matki Boskiej?). Być może dalej znajdziemy wskazówkę, czym to coś jest.



Il. 1



Il. 2

Ostatnia strona wkładki jest jeszcze bardziej złośliwa (Il. 2). Portret Matki Boskiej utrzymany w ciemnych, stonowanych, poważnych barwach, aureola z promieni otacza jej głowę, a w dłoni trzyma bodajże vibrator. I znów niedozwolone złożenie dwóch kodów. Moralność i niemoralność pojednane na wspólnym obrazku, podobnie jak wcześniej sielankowe piękno i obrzydlistwo. Maryja Dziewica – w świadomości potocznej uosobienie świętości i aseksualności, trzyma instrument przyziemnej i nadto sztucznie wytworzonej przyjemności. Rekwizyt nie tylko cielesnego obcowania, ale symbol eksplozji materii, zetknięcia mięsa i plastiku w celu uzyskania fizycznej rozkoszy. Ezoteryczność i duchowość przeżyć staje ramię w ramię z chemią i fizjologią ludzkiej duchowości. Dwa porządki, które nie są naturalne, stapiają się w jedno: tak więc najpierw porządek boski – ponadnaturalny („...i poczęła z Ducha Świętego”), a z nim porządek sztuczny, bo skonstruowany ludzką, technologiczną ręką (samozaspokajanie się za pomocą mechanicznych narzędzi).

### 1.1.2 . Relacje damsko-męskie

Wibrator oraz moje ostatnie uwagi wprowadzają nas w drugi motyw: miłości, piękna (pewne echa tego już mieliśmy okazję poznać), relacji damsko-męskich. Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy *Crusty Love*. Pierwsza strona okładki (Il. 3) – twarz kobiety wyrażająca upojenie, powiedzieć „ekstazę”, to byłoby chyba lekką przesadą, jednak chodzi o coś zbliżonego. Z tyłu za nią trzej panowie w wyczekujących pozach z delikatnie, choć osobliwie zniekształconymi

twarzami; podpis „Crusty Love”. Sama kobieta i obecność mężczyzn – to wszystko stanowi *studium*, by odwołać się do pojęć Rolanda Barthesa (1996), natomiast twarze owych panów to *punctum*. Gdyby je wymazać, to obrazek w całości stanowiłby niezbyt interesujące i zdecydowanie kiczowate *studium*, byłby jednotematyczny. Oto kobieta z nadmierną, godną spotu reklamowego, przesadą wyraża swoje emocje, w tle panowie czekają, najpewniej na nią. Niewarte uwagi. Ale wzrok przyciąga jeden drobny element – *punctum*, z jakichś powodów twarze mężczyzn są zniekształcone. Na co w takim razie czekają? Czy i kobiecie przydarzy się to samo, co im; coś co z pewnością zostawi ślad na jej w tej chwili tak przyzwalającej twarzy? Tak banalna i oczywista, jakby się wydawało, relacja damsko-męska nagle staje się przez jeden grymas niedocieczona i niepewna. Jej celem nie jest ani seks – w bliższym planie, ani rodzina – w dalszym, ale deformacja? Tego nie można być pewnym do końca. Jednak wszystko wydaje się wskazywać na ostentacyjną, bo skrajnie bezsensowną próbę polegającą na oszpecaniu piękna, której celem jest coś na kształt krzyku „jestem przeciwko!”. Nie wiemy jednak na pewno przeciwko czemu, ponieważ, jak się wydaje, piękno jest jedynie narzędziem, środkiem własnych zabiegów, własnej ekspresji.



Il. 3



Il. 4



Il. 5

Trochę inną drwinę znajdujemy na podwójnej płycie PAIN TEENS *Case Histories/Born in Blood*. Prosty rysunek dziewczęcego ciała, które zawiera rany, zniszczenia, uszczerbki (Il. 4). Całość kojarzy się z krwią nie tylko przez tytuł „Urodzony we krwi”, ale też przez wszechobecną czerwień. Podobny wątek odnaleźć można na okładce jednej z płyt zespołu o nazwie ED HALL. Mamy oto rysunek dam, które przywodzą na myśl wczesne lata sześćdziesiąte, jednak najbardziej rzuca się w oczy ich koszmarna, zdeformowana uroda (Il. 5).

Tyle przykładów wystarczy, jak sądzę, aby ustalić podstawowe opozycje<sup>2</sup> rządzące tymi zestawieniami, tą tematyką: to, co piękne – to, co paskudne; zdrowie – zniszczenie; normalne – zdeformowane.

### 1.1.3. Polityka

Jeśli ostatni z podawanych przykładów odnieść dodatkowo do tekstu pierwszej kompozycji ze wspomnianej płyty EDA HALLA, *Motherscratcher*, to otrzymamy jeszcze szczególną tematykę polityczną. „Chodźmy pobawić się z dziewczynkami z Białego Domu” – tak brzmi pierwsza linijka tekstu wypełnionego głupawymi opisami obficie korzystającymi z dziecięcego słownika. Zatem ci, którzy kierują państwem, to zidiociałe dziewczynki, które całą swą pracę obracają w żart i zabawę nie lepszą niż lepienie babek w piaskownicy.

Nie jest to krytykowanie jakichkolwiek polityków, nie ma tu argumentów, jawnych retorycznych ataków i trudnych pytań. Pozostaje tylko szyderstwo, które można rozumieć jako atak na władzę w ogóle poprzez figurę tych, którzy przebywają w Białym Domu i czekają tylko aż ktoś przyjdzie i przyłączy się do ich beztroskich igraszek.

## 2. Nowy Jork

Nowy Jork to bez wątpienia wyjątkowe miejsce. Niewiele jest chyba obszarów na świecie, w którym kult różnorodności osiągnąłby takie rozmiary. Wraz z nim do nieba podnosi się krzyk tysięcy kodów, które walczą o zwrócenie na siebie uwagi. W takiej zagęszczonej do niemożliwości tekstualnej przestrzeni zwyczajny sprzeciw, zwyczajna złośliwość i ironia giną, wtapiają się w swoje tło; toteż aby zmanifestować swoją buntowniczą obecność należy uciekać się do środków radykalnych. *Hardcore* z Nowego Yorku różni się od swych krewnych z innych części Stanów Zjednoczonych atmosferą szczególnego nasilenia, zagęszczenia. Do przedstawienia wybrałem dwie grupy: ALICE DONUT z [Alternative Tentacles] oraz

---

<sup>2</sup> Synchroniczną analizę tekstu polegającą na wyodrębnieniu podstawowych opozycji, która jako metoda badawcza jest charakterystyczna dla semiologii i strukturalizmu w ogóle, opieram na uwagach Arthura Asy Bergera (1982).

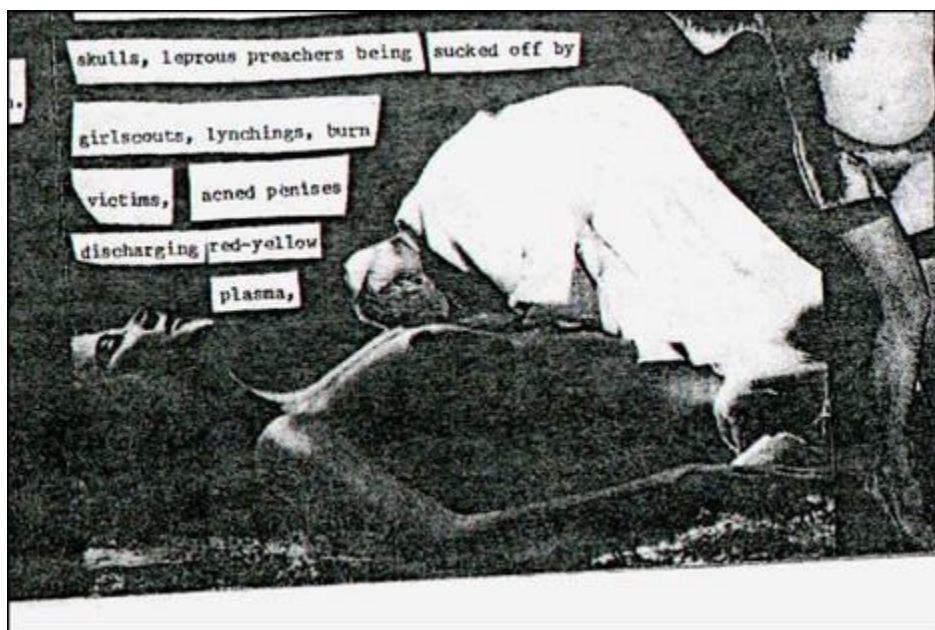


UNSANE z [Matadora].

## 2.1. ALICE DONUT

Uwagę chciałbym skierować na jeden tylko aspekt zjawiska sygnowanego jako „Alicja Pączek”, a mianowicie, na graficzną i tekstową stronę płyty *The Untidy Suicides of Your Degenerate Children*, która zamyka się w książeczce, jednej z tych, jakie dodaje się do płyt kompaktowych.

Chciałbym rozpocząć analizę od rzutu okiem na zdjęcie (fotomontaż) papieża klęczącego na brzuchu nagiej kobiety, obszerniej omówię je później (Il. 6). Tymczasem istotny jest motyw religijny ponownie pojawiający się w samym sercu *harcove’owego* dyskursu. Zaczynając od tego punktu odkrywamy, że analogicznych, religijnych figur w opowieściach ALICE DONUT jest mnóstwo. Największą porcję zainteresowania należy moim zdaniem ofiarować trzem tekstom: *Magdalene*, *The Tingler* i *Wire Mother*, które z racji swej obscurności stają się centralne dla całości. Proponuję rozpocząć od „Magdaleny”



Il. 6

### 2.1.1. Historia Magdaleny

Historia *Magdalene* w skrócie wygląda tak: Pewnego dnia Aaron Whitehead budzi się i odkrywa, że jest plamą; jedzie do Wallmartu (sieć supermarketów w USA), kupuje brzytwę za \$ 1,59; po owych pierwszych scenach następuje opis pokoju, w którym mieszka, wypełnionego po brzegi śmieciami, choćby w postaci kartonów po jedzeniu z Kentucky Fried Chicken; w jednym miejscu na ścianie, w charakterze ozdoby, wisi zdjęcie damskiej pupy. Aaron pracuje przy kserokopiarce w Wydziale Transportu w Stone Mountain w stanie Georgia; 8 godzin dziennie, pięć dni w tygodniu, 25 lat. Jego (jedyna?) rozrywka to klub „Red Dot” odwiedzany nocami po pracy, gdzie szczególnie profesjonalne tańce wykonuje tytułowa Magdalena, która po swoich występach często ulega wymowie banknotów Whiteheada. Niekiedy kulminacji rozrywki Aaron dopełnia sam w domu tuż przed snem. Idźmy dalej, w nocy przed rankiem, kiedy to odkrył, że jest plamą, Whitehead miał sen. Wyciągał ze swojej służbowej kopiarki dzieci i stemplował je; w pewnej chwili coś się zablokowało, maszyna dostała zbyt dużo papieru, przerażony bohater zamiast „stop” wciska „dwustronne kserowanie”. Z maszyny spływa krew i małe kończyny. Kiedy się obudził nie tylko sam był plamą, plamy pokrywały wszystko w domu i w pracy; Aaron bierze brzytwę, przecina sobie nadgarstki i pogrąża się w sen. Śni o własnym pogrzebie: dziewczyny z „Red Dot” piją „Mad Doga” z butelki, najgłośniej płacze Magdalena, rozpoczyna swój taniec, jej koleżanki krzyczą „Dalej! Dalej! Wskrześ go!”, nie udaje się jej to, zmęczona pada na kolana i nad grobem rozsypuje wyciągnięte zza podwiązki banknoty.

### 2.1.2. Analiza

Spróbujmy wyłapać odnośniki religijne. Imię głównej postaci – Aaron – przywodzi na myśl brata biblijnego Mojżesza. Jego, tzn. Aarona Whiteheada, opis i losy kojarzą się z kolei z oboma Łazarzami. Pierwszy był żebrakiem, a wizję wrzodów i brudów pokrywających jego ciało uzyskujemy w słowach „On the day Aaron Whitehead discovered he was a stain [...]” („W dniu, kiedy Aaron Whitehead odkrył, że jest plamą [...]”) oraz „‘I’m a stain’ he mumbled” („‘Jestem plamą’, wybełkotał”). Drugi jest znany z tego, że mocą słów „Łazarzu, wstań z grobu”, wypowiedzianych przez Jezusa, został wskrzeszony z umarłych. Podobnie Aaron

podczas pogrzebu, kiedy już jest martwy, pada „ofiara” pewnego rytuału, który ma na celu przywrócenie go życiu, niestety nieskutecznie. Owego rytuału dokonuje Magdalena, tancerka, dodajmy – wybitna tancerka; jej profesja i imię natychmiast przywołują z pamięci biblijną Marię Magdalenę. Jeszcze jednego odnośnika religijnego możemy doszukać się w wizjonerskim śnie Whiteheada, kiedy to „wykserowuje” ze swojej fotokopiarki żywe dzieci, co kończy się katastrofą – możemy odczytać to jako wersję rzezi niewiniątek.

Wobec takiego nagromadzenia religijnych symboli, obrazów i odnośników, możemy spróbować dokonać interpretacji „Magdaleny” (i ALICE DONUT) w kategoriach mitu, świętej opowieści.

Wydaje się jasne, że cała „Magdalena” to opis *rite de passage*, który rozpoczyna się usunięciem bohatera poza domenę tego, co zwyczajne i codzienne. Aaron Whitehead budzi się i odkrywa, że jest plamą. Po tej scenie krótko poznajemy jego życie, co jest ważne o tyle, że prowadzi nas do aktorów finałowej ceremonii, w której rozpoznajemy ostatni z czterech najważniejszych rytuałów przejścia – pogrzeb.

Dzień śmierci Whiteheada poprzedza wizja rzezi niewiniątek. Otóż,

rozpowszechnione jest wyobrażenie, że krew kała człowieka; toteż przede wszystkim u ludów pierwotnych miesiączkujące kobiety lub kobiety, które urodziły dziecko, poddawane są określonym rytom odosobnienia i oczyszczenia (*Leksykon symboli* 1992: 72).

Odosobnienie, mimo iż faktycznie dokonało się (kobiety zamknięto w „Red Dot”) zostało naruszone przez Whiteheada. Nawiasem mówiąc, realność wielu elementów *Magdalene* sugeruje, że to tylko część kobiet jest tu umieszczona. Aaron złamał święty zakaz, splamił się krwią, czego jasny obraz przynosi sen; musi on ponieść karę. Zostaje zamieniony w plamę (dosłownie?, metaforycznie – owrzodzony?), szczegółów nie znamy, z kontekstu jedynie domyślamy się, że ma to negatywne znaczenie. Kupuje brzytwę w Wallmarcie, podcina sobie nadgarstki. Możemy domyślać się, że istotny w tej opowieści, ze względu na chrześcijański kontekst, jest też motyw żądzy, która nie jest należycie temperowana.

Pogrzeb. Magdalena usiłuje przywrócić Whiteheada życiu, korzysta z tego, co potrafi robić najlepiej:

Magdalena płakała najmocniej z nich. Podciągnęła spódniczkę i podniecała się wibratorem w samym środku uroczystości żałobnych. Pozostałe zachęcały ją: 'Dalej! Dalej! Wskrześ go! Dalej!' Wkrótce była naga i szaleńczo wirowała, a łzy spływały po jej twarzy (Antona 1993: 7).

Ale czymże jest grób? Zwróćmy się znów do *Leksykonu symboli*. Jest to miejsce spoczynku, spodziewanego odrodzenia, a nie tylko śmierci (Por. hasło „grób”, w: *Leksykon symboli* 1992: 48). Aaron poniósł swą karę, zostaje ułożony do absolutnego spoczynku, nie da się powrócić do momentu sprzed uświadomienia sobie winy i samoukarania się. Dwoiście symbolizuje to także alkohol, butelka „Mad Doga” pita na pogrzebie. Tancerki wlewają w siebie siłę życia, oddzielając się od martwego Aarona, jednocześnie alkohol przedstawia zjednoczenie przeciwstawnych żywiołów: życie i śmierć spotkały się i złączyły nieodwracalnie (Por. hasło „alkohol”, w: *Leksykon symboli* 1992: 9).

„Magdalena” byłaby zatem opowieścią o separacji płci, przykładem kary za nie przestrzeganie warunków tegoż rozdzielania, pierwszą historią „Księgi Zejścia” (jeśli za takową uznać zbiór tekstów z płyty *The Untidy Suicides of Your Degenerate Children*), która samo to zejście pokazuje i komentuje. Wydaje się, iż owo niespodziewane w tym miejscu moralizatorstwo jest czymś osobliwym. A jednak niezupełnie, bowiem ruchy społeczne z definicji niejako występują przeciwko „przeklętemu światu” w obronie fundamentalnych wartości.

Analogicznych aspektów moglibyśmy się doszukać w *Wire Mother*. Nie chcę już szerzej tego omawiać, pragnę jedynie zwrócić uwagę na kilka zasadniczych elementów. Po pierwsze przedstawiana historia ma bardzo typowy układ nawiązujący do ikonosfery popularnej spod znaku oper mydlanych i ckliwych wyciskaczy łez: dwoje ludzi poznaje się, żyją razem, następnie jedno zdradza drugie, historię kończy zaś ponowne pogodzenie się i zejście razem. Po drugie, pojawiają się tu dwa interesujące symbole nieobecne w „Magdalenie”: brzuch i deformacja.

Deformacja zagnieżdżona na intymnej części ciała Annie – głównej bohaterki, może symbolizować szczególne i tajemnicze zdolności (Por. hasło „deformacja”, w: *Leksykon*

*symboli* 1992: 30). I rzeczywiście, Annie otacza horrorystyczna aura, którą ze szczególnym nasileniem ewokują obrazy, które tworzy.

Brzuch z kolei przywodzi na myśl okrutne pochłonięcie, jest też aluzją do żarłoczności i materialistycznej postawy życiowej (Por. hasło „brzuch”, w: *Leksykon symboli* 1992: 20). Ów brzuch pojawia się na obrazach Annie (faktycznie przynależy do głównego bohatera) w wersji szczególnie odrażającej, a na dodatek jest przebity hakiem.

I tutaj tropy interpretacyjne możemy mnożyć. *Wire Mother* można odczytywać jako manifest przeciwko chęci pochłonięcia tego, co żeńskie przez to, co męskie, czyli kontynuacja wątków *Magdalene* (i ukłon w stronę feminizmu?). Ale może to też być atak na pewnego typu racjonalność – racjonalność, która wiąże się z dodatnim wartościowaniem materializmu<sup>3</sup> jako sposobu życia.



Il. 7

Wątki dwóch płci pojawiają się oczywiście częściej. Zwróćmy tylko uwagę na okładkę, która je otwiera (Il. 7). Chet Mazur (artysta z Nowego Jorku, przyjaciel grupy ALICE DONUT) jako wzorcowy transwestyta spada z nieba na spokojną i zamożną (dom na zdjęciu jest duży i z całą pewnością drogi) wieś amerykańską. Mężczyzna, który jest kobietą, dwie płcie w jednej istocie, symboliczny początek rodzaju ludzkiego przybywającego na Ziemię, preludium do całej

---

<sup>3</sup> Chodzi o materializm w sensie potocznym, nadawanie pierwszoplanowej roli pieniądзом, dobrom materialnym i stylowi życia, który się z tym wiąże.

„Księgi Zejścia”. Przywodzi to na myśl pewne ustępy *Uczty* Platona niosące mityczną prawdę o powstaniu kobiet i mężczyzn (Zob. Platon, *Uczta*, XIV, XV).

### 2.1.3. Zderzanie kodów

Pojawiają się w fachowych pismach opinie mówiące, że ALICE DONUT ma obrazoburcze zapędy, że nieustannie usiłuje odsłaniać nam „błuźnierczo i trafnie [...] wszystkie ciemne strony OŁTARZY wzniesionych przez CZŁOWIEKA i HISTORIĘ” (SAC 1992a). Ale czymże są owe zapędy po dojściu do głosu, kiedy już zostaną wyartykułowane? Są one wypowiedzią, słowem, tekstem, a ten zwykle posługuje się regułami, które po bliższym przyjrzeniu się stają się czytelne.

Zauważmy, jak bardzo owe opinie ilustruje zdjęcie (w końcu doń powracam), na którym papież całuje nagą kobietę, klęcząc na niej (il. 6). Zwykle zwraca się uwagę na fakt **dodania** papieża do owej anonimowej niewiasty, a nie na zestawienie ich razem **równorzędnie**. Zatem to, co kryje się milcząco za tym zdjęciem, nie jest prostą obrazoburczością, ale głębszym zamysłem, wedle którego zestawiamy dwa charakterystyczne elementy dwu różnych kodów. Papież nie tylko całuje nagą kobietę, on na niej także klęczy, szkoda jest więc obustronna – jego moralna, jej fizyczna; oboje ponoszą uszczerbek w swojej najsilniejszej, zarazem najbardziej charakterystycznej (istotowej) części, która jednocześnie najmocniej rzuca się w oczy. Naga kobieta to czysta fizyczność (zwłaszcza naga kobieta całowana), która jest wydana na pastwę jakkolwiek manifestowanej przemocy fizycznej (tu klęczenie na brzuchu). Owa logika zestawiania i zderzania dwóch radykalnie odrębnych kodów jest metodą, która organizuje pozorne szaleństwo i destrukcyjną wyobraźnię ALICE DONUT.

Tenże sam przykład zderzania, analogiczny w swoim wyrazie, dostarcza kompozycja *The Tinger*, która jest krótką historią kościoła elvisjańskiego, prześledzoną do lat trzydziestych dwudziestego pierwszego stulecia, z centralnym, powtarzającym się wersem „Jezus to Elvis, Elvis to Jezus”. Rzeczowy ton przypisu pracy naukowej napotyka absurdalny projekt denominacji czczącej Elvisa Presleya jako Jezusa. Podobnie jak wyżej pamiętajmy, że zestawienie jest dwustronne: Jezus i Elvis.

W *Magdalene* pojawia się cała seria znaków sygnalizujących przynależność religijną, o czym pisałem wyżej. Ich apokaliptyczną atmosferę jednak nieustannie przecina motyw zdrowego, spokojnego życia pod znakiem neonów; szybko uzyskujemy informację o kupnie brzytwy w Wallmarcie za \$ 1,59, następnie, że t-shirt Whiteheada miał napis „Piwo od teraz nie tylko na śniadanie”, że pracował w Wydziale Transportu Stone Mountain w stanie Georgia, że jadał żywność kupowaną w Kentucky Fried Chicken. Tych konkretnych, bardzo praktycznych informacji jest nieco więcej.

Ale na tym nie kończy się logika zestawiania. Owe dwa kody są spięte z bardzo silnym wątkiem erotycznym, który opisuje upodobania Whiteheada, o tym także już pisałem. Trójdzielność, którą tak zarysowałem, rządzi się ciągłym kojarzeniem opozycji: wyuzdane – rzeczowe; ponure, mgliste – konkretne, jasne.

Podobnie jak w przypadku [Trance Syndicate], tak i tutaj mamy do czynienia z wysuwającą się na pierwszy plan transgresją wymierzoną przeciwko wielkim opowieściom (a więc także i instytucjom) naszej codzienności – religii i seksualności. Usiłują one za pomocą odmiennych metod uzyskać ten sam cel: wygłosić w sposób czytelny i jak najbardziej irytujący swój bunt.

## **2.2. UNSANE**

Dwie rzeczy są pewne, jeśli chodzi o kolejną nowojorską formację UNSANE: pierwsza taka, że wychodząc z muzycznej tradycji *punku*, *nowej fali* i *muzyki industrialnej* usiłują dojść do ekstremum naszej wytrzymałości na hałas; druga taka, że ikonografia płyt celowo współgra z radykalnością muzyki.

### **2.2.1. Hałas i reportażowa wściekłość okładek – wprowadzenie**

Wydaje mi się, że w tym przypadku przedstawienie zespołu winieniem zacząć od muzyki, ponieważ radykalność środków wyrazu jest komunikatem, który powiąże się ze zdjęciami, w jakie zaopatrywane są płyty. Muzykę tworzą głos oraz trzy instrumenty: gitara, gitara basowa i perkusja. Całość oparta jest na sekcji rytmicznej (bas plus perkusja), do której monotonnego,

lecz szybkiego grania przylacza się gitara i głos, mające charakter rozbudowanych ozdobników i „przeszkadzajek”, co oznacza, iż na ogół nie podporządkowują się jakiejś melodii; gitara gra bądź pojedyncze riffy, bądź po prostu dokłada „plamy” hałasu; „śpiew” najczęściej polega na wykrzykiwanej melorecytacji (bardziej recytacji niż „melo”). Warstwa melodyczna jest niesłychanie prosta, wywodzi się ona z tradycji dwóch pierwszych z trzech wymienionych nurtów; gitara basowa gra wciąż powtarzaną krótką frazę, gitara zwykła, jak powiedziałem wcześniej, jedynie momentami przylacza się pojedynczymi riffami. Ważniejsza jest warstwa brzmieniowa, która odwołuje się do dokonań *muzyki industrialnej*, bowiem to jej właśnie muzyka UNSANE zawdzięcza wrażenie ekstremalnego hałasu<sup>4</sup>. Składają się na nią następujące elementy: wokal przepuszczony przez przetwornik (odhumanizowany, zimny głos, trochę taki jak ze szwankującej słuchawki telefonicznej), gitara silnie przetworzona (i zanieczyszczona) przetwornikiem *fuzz* (bądź innym o podobnym działaniu), realizacja gitary basowej eksponująca metaliczność, mechaniczność jej brzmienia (znowu zimno w przeciwieństwie np. do „ciepła” *jazzowych* gitar basowych), realizacja całości uzyskująca w efekcie „ścianę dźwięku”.

Przejdźmy do ikonografii okładek. Niezależnie od intencji twórców, zdjęcia dodawane do płyt UNSANE z różnych lat układają się w serię, niby galerię dość potwornych obrazów. Płyta *Singles 89-92* z 1992 roku (Il. 8): Okładkę stanowi zdjęcie zakrwawionej wanny z prosektorium (może z rzeźni?). Utrzymane jest w cielisto-pomarańczowo-czerwonej tonacji. Czerwona na zdjęciu jest tylko krew, która w żadnym miejscu nie tworzy większych plam, ale za to pokrywa wszystko w postaci gęsto rozlanych cieniutkich strumyczków.

---

<sup>4</sup> Należy tu wspomnieć, że nowojorskie podziemie muzyczne ma długą tradycję grania muzyki, którą od początku lat osiemdziesiątych określa się jako *noise*. Korzenie sięgają z pewnością aż do THE VELVET UNDERGROUND oraz solowych dokonań Lou Reeda (zwłaszcza *Metal Machine Music* 1971); dwa współczesne klasyki, będące jednocześnie jednymi z największych gwiazd *hardcore'a*, to SWANS i SONIC YOUTH. O *noise* z pewnością ocierają się COP SHOOT COP i ZENI GEVA, a z muzyków, którzy pozostają poza *hardcore'm* (mimo głębokich z nim osobistych związków) wspomnieć wypada takie postacie, jak: Foetus (we wszystkich wcieleniach), Damon Edge, Helios Creed.





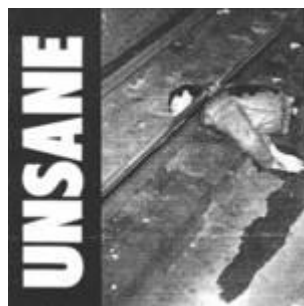
II. 8

Tył okładki płyty zawiera bardzo podobną ilustrację; zakrwawione pomieszczenie. W pierwszym momencie robi wrażenie dalszej części prosektorium, przywodzi na myśl prysznic, jednak po dokładnym przestudiowaniu jeden element wyjaśnia z czym mamy do czynienia: jest to toaleta, a owym elementem jest rolka papieru toaletowego zawieszona w niewielkiej wnęce w ścianie. Jako że znajduje się ona na samym brzegu zdjęcia, jest uchwycona w dość dziwnej perspektywie (fotografię robiono z góry) i na dodatek pokrywa ją niemal w całości plama krwi, niełatwo ją dostrzec. Pomieszczenie znów całe skąpane zostało we krwi, z wyjątkiem centrum fotografii, gdzie widać większy fragment czystych kafelek. Jest to miejsce, w którym normalnie znajduje się muszla klozetowa, a którą wyjęto tak, iż został jedynie niewielki otwór drenu.

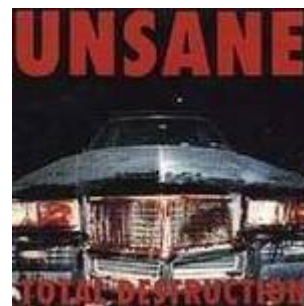
Płyta *Unsane* z 1991 roku (II. 9; II. 10): Przejechana postać na torach kolejowych. Szyny biegną ukośnie od dołu z lewej strony na prawo w górę. Sylwetka ludzka leży jedynie przy szynie bliższej środka zdjęcia. Głowa znajduje się z jednej jej strony, tułów z drugiej, fotograf objął tylko jego połowę, do pasa. Znieruchomiałe ręce zostały złożone na wysokości pasa, od nich rozpoczyna się długa kałuża krwi.



II. 9



II. 10



II. 11

Płyta *Total Destruction* z roku 1993 (Il. 11): Na okładce jest zakrwawiony przód dużego samochodu osobowego (buick, może chevrolet – trudno mi ocenić) na czarnym tle. Podpis „Unsane. Total Destruction” wykonano dużymi czerwonymi literami.

W przypadku płyty na tylnej okładce, a na kasetach we wkładce, odnajdujemy jeszcze jedno zdjęcie. Również samochód po wypadku, ale tym razem z innej perspektywy – od środka. Zbita, kompletnie zniszczona szyba, pogruchotana deska rozdzielcza, wszystko skąpane we krwi – oto, co widzimy.

Dla dopełnienia obrazu podam jeszcze różne tytuły utworów, które już na pierwszy rzut oka mieszczą się w estetyce powyżej przedstawionych fotografii: dawca organów (*organ donor*), wanna (*bath*), robak (*maggot*), załamany nerwowo (*cracked up*), żużel (*slag*), tępiiciel (*exterminator*), cięcie (*cut*), biała ręka (*white hand*), cielesna bomba (*body bomb*), dół (*trench*), zabity (*dispatched*, forma dokonana słowa „dobijać”), złamany (*broke*)<sup>5</sup>.

### 2.2.2. Interpretacja

Pierwszym wrażeniem przy oglądaniu tych wszystkich obrazków jest szok, obrzydzenie, niechęć. Wiele osób, którym pokazywałem te zdjęcia, odmawiało ich oglądania w ogóle. Ponieważ przyjmuję semiologiczny punkt widzenia, wymienione zdjęcia będą oznaczeniami (*signifiant*), a wszystkie te reakcje (tj. szok, obrzydzenie etc.) uznamy w takim razie za konotacje tych oznaczeń<sup>6</sup>. Zanim jednak rozwinę tę interpretację, chcę dokonać pewnego zabiegu metodologicznego.

Istotą znaku w strukturalistycznych teoriach znaczenia jest to, iż stoi on w opozycji do innego znaku. W ten sposób zostaje umożliwione komunikowanie i staje się efektem gry nieobecności i obecności:

---

<sup>5</sup> Wiem oczywiście, że poprawnie *broke* tłumaczy się jako czasownik w czasie przeszłym (np. „złamał”), a nie jako przymiotnik. Wydaje się jednak, że w potocznym amerykańskim *broke* może funkcjonować na podobnych prawach jak *broken*. Ponadto tłumaczenie jako „złamany” bardziej wiąże się z innymi z wymienionych tytułów. Niezależnie od decyzji, jak to tłumaczyć pragnę uczulić na jeden bezsporny fakt, że *broke* pochodzi od słowa *break* - „łamać”. Niezależnie od tego, jaki jest efekt obecnie (czy ktoś coś złamał, czy coś jest złamane) wiadomo o jaką czynność chodzi.

<sup>6</sup> Pojęć „oznaczenie” i „konotacja” używam w taki sposób, jak je definiuje Umberto Eco 1996: zwłaszcza 51-62.

Nieobecność, o której mówi strukturalista, dotyczy dwóch faktów: 1) nieważne, co znajduje się na miejscu *tak* i *nie*; ważne, czy istności zajmujące miejsca walentne znajdują się w stanie napięcia; 2) gdy wypowiedziane zostało *tak* (lub *nie*), wypowiedziana istność *oznacza* przez sam fakt, że odcina się od nieobecności drugiej. Ale, w końcu, w tej mechanice opozycji znaczącej liczy się to, żeby istniała systematyczna możliwość, że coś jest odróżniające się od tego, czego nie ma. Nieobecność strukturalistyczna liczy się, o ile *czegoś* nie ma, a na jego miejscu pojawia się coś innego (Eco 1996: 15).

Zwróciłem na to uwagę, ponieważ istotne jest to, co zostało unieobecnione przez te zdjęcia. Zatem skoro konotacją tego, co obecne jest szok i obrzydzenie, to konotacją tego, co nieobecne automatycznie staje się poczucie zwyczajności, przyjemności. Nieobecnym więc jest to, co przyjemne, co ładne, co zwyczajne i dla nas codzienne.

Proponuję teraz zwrócić się w stronę kodu, przyjmując, że zarówno wszystkie opisane wyżej zdjęcia, jak i przywołane tytuły stanowią pewną serię, mieszczą się w jakiejś jedności; tu właśnie odnajdujemy kod<sup>7</sup>. Przyglądając się fotografiom natychmiast rozpoznajemy rodzaj narracji (czyli kod) – jest to reportaż. Cechą zasadniczą reportażu jest to, że odwołuje się do zastanej, nagiej, a właściwie „przyłapanej” *in flagranti*, rzeczywistości gdzieś na zewnątrz. Zaświadczyć ma o tym połowicznie sama obecność zdjęcia, jego istnienie, ponieważ odsyła ono do obecności fotografa – robiącego zdjęcie – we właściwym miejscu o właściwym czasie (por. Barthes 1996: 129-131). Powiadam „połowicznie”, gdyż nie każde zdjęcie jest zdjęciem reportażowym. „Reportażowość” zdjęcia dodaje jeszcze zaświadczenie, iż taka oto właśnie jest nie pierwsza lepsza rzeczywistość, ale ta rzeczywistość „najbardziej rzeczywista”. Uchwycenie świata w reportażu, to złapanie go za samo serce.

Uwagi na temat charakteru zdjęć reportażowych miały na celu wskazanie na to, co mówią obrazki UNSANE na metapoziomie, tj. na poziomie charakterystyki kodu. Stąd wezmą się dwie opozycje tutaj ze sobą sprzężone: pierwsza, naprzeciw kodu reportażowego stanie kod kreacji; pierwszy **odtwarza** rzeczywistość, drugi ją **kreuje**. Druga opozycja ustanawia się pomiędzy tym, co realne a tym, co nierealne. Przyjmując, że przekaz UNSANE odczytamy jako opowiadanie o świecie, można powiedzieć, że jedna sztuka (UNSANE) opisuje świat

---

<sup>7</sup> Pojęcia tego, jak i uprzednich używam za Umberto Eco 1996: 47-50 oraz 58-61.

(reportaż), a inna kreuje tylko pewne opowieści (kreacja). To właśnie UNSANE, lokując się po stronie odtwarzania, reportażu i realizmu zaświadcza o wspomnianym rdzeniu, sercu rzeczywistości. Przekazy różniące się od UNSANE, opisywane przez drugie człony podanych opozycji będą nierealne, będą jedynie kreacjami, a także upiększeniami rzeczywistości.

Ma to swoje konsekwencje. Jeśli twórczość UNSANE odczytać jako prawdziwą opowieść o świecie, to z kolei twórczość pozostająca do niej w opozycji – pamiętamy o istocie znaku i znaczenia – czyli *pop music*, jednoznacznie należy rozumieć jako przedstawianie wykreowanych, fałszywych opowieści o świecie. Tu odnajdziemy odpowiedź na pytanie „dlaczego UNSANE szokuje?” Po pierwsze, najlepszym sposobem wyzwolenia się od fałszywych kodów (fałszywej świadomości) jest nagle z nich wyrwanie<sup>8</sup>, a coś lepiej zadziała niż szok? Po drugie, okazuje się, że rzeczywistość sama jest szokująca – wypadki samochodowe, przejechani ludzie, krew obficie spływająca.

UNSANE jednak snuje swą opowieść z pozycji zepchniętych na margines. Przytłaczającą większość stanowią bowiem kody, które nowojorska grupa odsyła w nieobecność, a które, kiedy same pojawiają się na scenie, odsyłają w nieobecność UNSANE. Walka zatem trwa, stawką w niej jest prawda, którą jak dotąd wypycha się gdzieś na marginesy życia, ale dzięki UNSANE uzyskała ona usta, którymi może zacząć z tych marginesów krzyczeć.

Podsumowując wątek UNSANE trzeba powiedzieć, że mamy do czynienia z szokującym wykrzykiwaniem prawdy z *hardcore’owego* podziemia, z walką o obecność, która jest jednocześnie walką o tę właśnie prawdę, mówiąc językiem Touraine’a, walką na płaszczyźnie epistemologicznej. Raz jeszcze pojawia się w tym rozdziale sytuacja konfliktowa, w której jednak da się jasno określić tylko jedną stronę konfliktu. Druga bowiem przez to, że jest permanentnie obecna, znika, znika, bo nie ma serca-centrum, jakby powiedział Eco (1996a). Proponuję w takim razie uznać, iż UNSANE pisze swoją opowieść, tworzy przeciwko, bez dodawania przeciwko komu, czy czemu.

### 3. WASHINGTON DC – FUGAZI

---

<sup>8</sup> Przypomina to bardzo sytuację w platońskiej jaskini, gdzie tych, którzy nadawali się do poznania prawdziwego należało siłą wyrwać z oglądania cieni i przemocą wyprowadzić na zewnątrz. Wniosek jest taki, że terapia szokowa mająca prowadzić do Rzeczywistości nie jest wcale wynalazkiem *hardcore’owców*.

FUGAZI jako przykład zespołu z Washington DC postanowiłem przedstawić nie poprzez semiologię tekstów utworów czy ilustracji, ale przez cytowanie wypowiedzi muzyków i ich komentowanie. Grupa ta nie tylko jest elementem swojego środowiska muzycznego, ale też z całą pewnością jego symbolem, tak jak jest legendą całego ruchu *hardcore*. Muzycy związani z FUGAZI, a przede wszystkim lider – Ian MacKaye, to ludzie, którzy od końca lat siedemdziesiątych obecni są na scenie *hardcore’owej*, kiedy to założyli wytwórnię [Dischord]. Wiąże się ich na ogół z niezwykle odpowiedzialną i czystą postawą moralną, niejednokrotnie przypisując im, jak uważam zresztą nie do końca słusznie, swoiste autorstwo prądu *stright edge*. W tym fragmencie interesuje mnie przedstawienie FUGAZI właśnie poprzez postawę, jaką reprezentują muzycy składający się na ten zespół.

Pierwszą cechą, jaka uderza od razu, kiedy zetknie się z FUGAZI, jest motyw odpowiedzialności, którą silnie odczuwają muzycy, ale którą usiłują także obudzić w swej publiczności. Mówi Ian MacKaye oraz w drugim cytacie wszyscy członkowie FUGAZI po trosze:

Dużo myślimy i mówimy o tym, gdzie i jak chcemy grać. Wiemy, że jest mnóstwo ludzi nieodpowiedzialnych, a to z kolei prowadzi do wielu okropnych rzeczy. Jest to dla nas bardzo ważne, by wiedzieć ile kosztuje wstęp, ilu ludzi wchodzi za darmo, gdzie odbywa się koncert, kto jest za to odpowiedzialny. To są detale dla nas bardzo istotne, tym bardziej że pochodzimy ze wspólnoty, która ma w sobie tyle złych rzeczy. Środowisko punkowe ma mnóstwo złych wpływów. Najbardziej wartościowi ludzie, których znam pochodzą wprawdzie z undergroundu, ale poznałem tam też najwstrętniejszych i skończonych. My staramy się szukać tych dobrych stron i w tym kierunku działamy [...]

Ludzie, którzy przychodzą na nasze koncerty mają dwie możliwości: mogą nas bojkotować bądź wyjść, gdy im się nie podoba, lub mogą zostać i posłuchać tego, co robimy. Dlatego tak dbamy o to, aby wstęp na nasze koncerty był tani – chodzi o to, żeby ludzie, którym się nie podobamy nie czuli się robieni w balona (Mik 1992: 16).

Już w powyższych cytatach pojawia się idea zawiązania zdrowych stosunków przede wszystkim między zespołem a publicznością, które oparte byłyby na odpowiedzialności, wolnej woli uczestnictwa i uznawaniu wspólnoty z innymi za podstawową wartość. Tę ostatnią cechę

wyraża Ian MacKaye w następującej wypowiedzi:

My nie oferujemy ludziom teraz gotowych rzeczy – my ich tylko zachęcamy. Nie mówimy: „tańczcie teraz tak”, mówimy: „twórzcie, róbcie nowe rzeczy!” Spróbujmy patrzeć na muzykę inaczej, spróbujmy budować naszą wspólnotę na innych zasadach (Mik 1992: 16).

W innym miejscu muzycy mówią z kolei:

Kiedy jesteś tu w DC – widzisz tak wielu kreatywnych ludzi, którzy ciągle są prowokowani przez nowe okoliczności, a którzy później ciebie prowokują poprzez owe pomysły i muzykę. To wspaniale widzieć jak tak różniący się ludzie **wspólnie działają**, jak różnorodna może być Energia (Mik 1992: 17; podkreślenie moje – K. A.).

Wypowiedzi te nasuwają niejaki skojarzenia z pojęciem „solidarności” jako poczucia wspólnoty z drugim, jako wzięcia za niego odpowiedzialności<sup>9</sup>. Jak utrzymują teoretycy solidarności (Bauman 1995; Rorty 1996) jej, tzn. solidarności, istota polega na poczuciu wspólnoty z ludźmi odmiennymi od nas nie dzięki jakoś pojętej naturze ludzkiej, ale dzięki uwrażliwieniu na ból i na cierpienie<sup>10</sup>. Ten ostatni rys znajdziemy także w postawie i wypowiedziach członków FUGAZI:

Kiedy widzimy jakąś brutalną akcję dziejącą się na widowni, czujemy się za nią odpowiedzialni – nie biliby się, gdybyśmy nie grali tu, w tym miejscu (Mik 1992: 17).

Jako przykład potwierdzający te słowa można podać choćby wydarzenie podczas koncertu w Louisville, kiedy ktoś zachowywał się wyjątkowo agresywnie. Ian MacKaye zszedł wtedy ze sceny i podał temu komuś mikrofon, mówiąc: „Weź teraz ty mój mikrofon i śpiewaj zamiast mnie” (Mik 1992: 17).

---

<sup>9</sup> O solidarności w kontekście odpowiedzialności za drugiego pisze Zygmunt Bauman (1995: 267).

<sup>10</sup> Por. zwłaszcza następujący cytat: „W mojej utopii solidarność ludzka byłaby traktowana nie jako fakt, który należy ujawnić poprzez odrzucenie 'uprzedzeń' lub dokopanie się do głęboko dotąd ukrytych pokładów, lecz raczej jako cel do osiągnięcia. Można go osiągnąć nie poprzez dociekania, lecz za pomocą wyobraźni, imaginacyjnej zdolności dostrzegania w obcych nam ludziach cierpiących bliźnich. Solidarności nie odkrywa się dzięki refleksji, lecz stwarza się ją. Stwarza się ją przez uwrażliwienie nas na poszczególne przypadki cierpienia i upokorzenia obcych nam ludzi. Takie uwrażliwienie sprawia, że trudniej jest zbyć różniących się od nas ludzi stwierdzeniem: 'Oni nie odczuwają tego tak jak my' albo: 'Cierpienie będzie istnieć zawsze, a więc dlaczego nie pozwolić *im* cierpieć?’” (Rorty 1996: 14-15).

Po nakreśleniu pozytywnego „programu” FUGAZI opartego na, jak pokazałem, solidarności, chcę zwrócić też uwagę na to, co sami muzycy nazywają „sztuką oswobodzenia”.

Poprzez to, że publiczność jest konfrontowana z różnymi pomysłami, rozmowami, bezpośrednią komunikacją – możemy mieć nadzieję, że ludzie zrozumieją to, że też ponoszą odpowiedzialność. Są częścią przestrzeni, to jest ich sytuacja. Oni ponoszą odpowiedzialność za to, co zachodzi w tej przestrzeni. Są częścią tego. Nie są płacącymi konsumentami, którzy po koncercie wracają do domu [...].

Uwielbiam taniec. Przez to punk był dla mnie najważniejszą rzeczą na świecie... Każdy tańczył – było to takie fizyczne. Nikt się nie wstydził. Z tego powodu czułem się taki wolny (Mik 1992: 17).

Mój komentarz jest następujący: wielka łagodność i czystość moralna, jaka przebija z wypowiedzi członków FUGAZI, niesie ze sobą także potencjał wywrotowy. Upatruję go w konfliktowym samousytuowaniu się FUGAZI w świecie handlu muzycznego, gdzie podstawą wszelkich relacji jest zysk ze sprzedawania muzyki. FUGAZI czynnie – w działaniu – usiłuje reformować cały system tych relacji, stawiając jako jego fundament solidarność (odpowiedzialność, „czystą grę”, wolną wolę, brak cierpienia, wspólnotę). Konflikt, podobnie jak wyżej, w przypadku UNSANE, mimo iż wpisany w ciąg konkretnych działań (np. umawianie i granie koncertów, nagrywanie i sprzedawanie płyt) jawi się jako konflikt z przeciwnikiem bez jednego centrum, które dałoby się usunąć lub zreformować; jest to konflikt, który sprowadza się do próby pozyskania tak wielu popierających, jak to tylko możliwe, bo tym sposobem doprowadza się do zanikania przeciwnika. Uprzedzając podsumowanie, którego dokonam używając pojęć touraine’owskich, chcę zwrócić uwagę, iż w przypadku FUGAZI jeśli już sytuację rozpoznamy jako konfliktową, to będzie to konflikt pomiędzy dwoma porządkami społecznymi. Ponieważ jednak nie zachodzi on w próżni, a dzieje się w obrębie jednego z tych porządków, określam go jako walkę o historyczność.

#### **4. Podsumowanie – *hardcore* i historyczność**

Konflikt o kształt przyszłego świata społecznego rozgrywa się, jak widzieliśmy, na różnych

poziomach, przyjmując na ogół formę walki ze wszystkim czy też przeciw wszystkiemu, czyli łamiącej obowiązujące w świecie reguły transgresji usiłującej podważyć same mechanizmy wdrażania władzy. Przypominam polityczne ataki EDA HALLA (i innych niewymienianych), które rozumiem jako ogólne próby atakowania tego, co członkowie ruchu usiłują zidentyfikować jako centra „przeciwnika”. Z drugiej strony mamy przykłady oporów lokalnych, które tak w kontekście teorii Foucaulta przedstawia Zbyszko Melosik:

Trzeba w tym miejscu powtórzyć opinię Foucaulta, iż jeśli władza jest wszędzie, to można jej się wszędzie przeciwstawiać. Podkreśla on przy tym fakt, iż władza nie może być „zniesiona i uzyskana za jednym razem”. Ponieważ władza jest „wieloraka i dwuznaczna”, taki sam charakter ma skierowany przeciwko niej opór. Ponieważ jednak społeczeństwo stanowi układ, a nie kolekcję izolowanych punktów, każda lokalna walka ma wpływ na „całość”. Foucault zakłada więc już w punkcie wyjścia, iż walka nie może być „stotalizowana”, może natomiast być „seryjna”. W życiu społecznym występuje pluralizm oporów, każdy z nich dla poszczególnego przypadku (Melosik 1995: 64-65).

Przykładu takiego lokalnego oporu dostarcza FUGAZI ze swą ingerencją w warunki, w jakich organizowany jest koncert.

Tym sposobem, wracam do mojej początkowej tezy: ruch społeczny *hardcore* jest walką prowadzoną na poziomie historyczności, a to oznacza, że owa walka odbywa się na trzech poziomach. Są to: 1) sfera epistemologiczna (model wiedzy), 2) sfera ekonomiczna (model akumulacji), 3) sfera etyczna (model kulturowy).

1. Centralnym pojęciem zmagania na płaszczyźnie epistemologicznej jest „prawda”. Walkę o prawdę mogliśmy na różne sposoby prześledzić w przypadku ALICE DONUT oraz UNSANE. Przypominam, że w tym pierwszym przypadku mieliśmy do czynienia z prawdą dotyczącą podstaw życia społecznego, a w drugim chodziło o prawdę dotyczącą całej, nagiej rzeczywistości.

2. Historyczność w sferze ekonomicznej. Jako przykłady podaję tutaj dwa zjawiska, jedno o charakterze makrospołecznym – organizowanie się międzynarodowej sieci *hardcore’a* alternatywne względem sieci kultury *pop* i przemysłu rozrywkowego. Drugie



zjawisko, które mam na myśli, zostało opisane w części poświęconej FUGAZI (charakter mikrospołeczny) i polegało ono na przekształcaniu relacji społecznych, a zwłaszcza relacji handlowych w wartości wspólnoty, wolnej woli, wolności. Zwracam uwagę na to, że poprzez te wartości następuje silne powiązanie dwóch płaszczyzn, tj. tej, o której teraz mowa i następnej.

3. Historyczność na płaszczyźnie etycznej wiąże się z nadawaniem sensu działaniom. Ten aspekt można rozpatrzeć na dwóch poziomach. Jeden z nich to poziom tworzonych tekstów, pamiętamy np. wypowiedzi Iana MacKaye dotyczące tańca. Na metapoziomie natomiast wartościowe będzie samo tworzenie takich tekstów – granie muzyki *hardcore*, udział w koncertach, robienie takich, a nie innych zdjęć, rysowanie właśnie takich okładek. Pokazałem, że taka działalność będzie oceniana jako wolna, oddająca prawdę o świecie, a więc uczciwa czy pełna solidarności.

*Hardcore* usiłował wprowadzić własną wersję prawdy, własną ekonomię oraz własną etykę. Jeśli zgodzimy się na to wszystko trudno będzie bronić tezy, iż *hardcore* jest jedynie przypadkiem zbieżności wielu grup młodzieży w kontestowaniu świata dorosłych, którą to tezę w odniesieniu do „muzyki młodzieżowej” w ogóle, można było swego czasu napotkać w różnych mediach. Przeciwnie, jest pełnokrwistym ruchem społecznym. Wracając jednak do uwag wstępnych, można teraz postawić kilka pytań na przyszłość: Czy potencjał walki o kształt rzeczywistości społecznej wyczerpał się? Czy też może walka została uwieczniona pewnymi lokalnymi sukcesami – rozbudową alternatywnych sieci dystrybucji, hedonizacją twórczości muzycznej, czyli zwycięstwem w planie etycznym? Można też postawić pytanie szersze: Czy analogiczne procesy udałoby się odnaleźć także w innych rejonach kultury popularnej?

## Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof (1998) *Szczególny obowiązek cywilizacji zachodniej. Krótka analiza ruchu hardcore*, Kultura Współczesna, nr 1 (16), s. 27-42.
- Abriszewski Krzysztof (1999) *Poza ruchem hardcore*, w: Janusz Gnitecki, Joanna Rutkowiak (red.) *Pedagogika i edukacja wobec nadziei i zagrożeń współczesności. Materiały z III Ogólnopolskiego Zjazdu Pedagogicznego*, Warszawa-Poznań, s. 121-132.
- Antona Tom (1993) *Magdalena*, Outside, nr 5, 6-7.
- Barthes Roland (1996) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Berger Arthur Asa (1982) *Semiological Analysis*, w: tenże, *Media Analysis Techniques*, Beverly Hills: Sage Publications, s. 14-43.
- Bauman Zygmunt (1995) *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eco Umberto (1996) *Nieobecna struktura*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eco Umberto (1996a) *Ugodzić państwo w samo serce*, w: tenże, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa: Czytelnik, s. 131-137.
- Frybes Marcin (1994) *Touraine'a koncepcja ruchu społecznego*, w: Paweł Kuczyński, Marcin Frybes z udziałem Jana Strzeleckiego i Didiera Lapeyronnie, *W poszukiwaniu ruchu społecznego. Wokół socjologii Alaina Touraine'a*, Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 21-42.
- Kuczyński Paweł (1994) *Badanie "Solidarności": kontekst społeczny i kontekst poznawczy*, w: Paweł Kuczyński, Marcin Frybes z udziałem Jana Strzeleckiego i Didiera Lapeyronnie, *W poszukiwaniu ruchu społecznego. Wokół socjologii Alaina Touraine'a*, Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 111-121.
- Leksykon symboli* (1992) Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo, Warszawa: Wydawnictwo ROK Corporation SA.
- Melosik Zbyszek (1995) *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Toruń-Poznań: Wydawnictwo Edytor.
- Mik (1992) *Fugazi*, Outside, nr 4, s. 12-19.
- Pakulski Jan (1991) *Social Movements. The Politics of Moral Protest*, Melbourne: Longman Cheshire.
- Rorty Richard (1996) *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa: Wydawnictwo Spacja.
- SAC (1992) *Hardcore. Przebudzenie młodej Ameryki*, Outside, nr 1, s. 8-11.
- SAC (1992a) Recenzja: *Alice Donut Revenge Fantasies of the Impotent*, Outside, nr 1, s. 36.
- Touraine Alain (1965) *Sociologie de l'action*, Paris: Seuil.
- Touraine Alain (1977) *The Self-Production of Society*, Chicago: The University of Chicago Press.